



Tears in rain
(ou “Lido
com ela”,
de novo)

Isabel Sabino

Portugal. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

isabel.sabino@me.com

Resumo

O convite para expor numa cidade na periferia de Lisboa suscita um projeto artístico sobre um local determinado: um cinema em ruínas chamado Lido. Dos factos ao potencial semântico, gera-se um paradigma conceptual para um conjunto de pinturas anteriores e recentes e uma série de colagens novas.

Este texto é sobre esse projeto em mediação com o local. É, também, sobre a coexistência, em pintura contemporânea, de uma dupla dinâmica entre a energia vital e a pulsão melancólica.

Quando é o próprio olhar que gera a obra, a questão essencial centra-se na relação com a realidade, o que do mundo persiste nela e como se lida com tudo isso. Este é, pois, um caso dessa lida constante.

Palavras-chave

Amadora; periferia; *genius loci*; cinema; pintura; cor; realidade; utopia.

Abstract

The invitation to exhibit in a city on the outskirts of Lisbon raises an artistic project about a specific place: a ruined cinema called Lido. From facts to semantic potential, a conceptual paradigm is generated for a set of previous and recent paintings and a series of new collages.

This text is about this project in mediation with the place. It is also about the coexistence, in contemporary painting, of a dynamic double between vital energy and melancholic drive.

When it is the look itself that generates the work, the essential question focuses on the relationship with reality, what of the world persists in it and how to deal with it all. This is, therefore, a case of this constant struggle.

Keywords

Amadora; periphery; *genius loci*; cinema; painting; color; reality; utopia.

Lido, [1] *s. m.* tipo de costa baixa, de emersão, de praias com lagunas isoladas do mar por cordões de areia que a sedimentação vai aumentando; praia; designação moderna de alguns estabelecimentos balneares à beira-mar, ou com piscinas; [2] *adj.* instruído pela leitura; sabedor; versado; entendido. (De ler); [3] *1ª p. sing. v. intr.* trabalho; labuto; afadigo-me; combato; convivo; *v. tr.* toureio; [4] *n. p.* cine-teatro em ruínas na Amadora.

Parecia praga, azar demais. Sempre que eu saía para fotografar aquele edifício nos arredores de Lisboa, mal me aproximava do local e mesmo que o céu estivesse azul, começava a chover torrencialmente.

O Outono ia a meio e o clima nem sequer estava mau de todo, embora as nuvens corressem rápidas no céu azul. Assim, desabavam bátegas repentinas que, mais do que uma vez, goravam os meus planos de fim de semana de algumas horas resgatadas à família e àquele trabalho da universidade que sobra sempre. Em vez disso, trancada no carro duas vezes, fiquei na espera inútil de que a chuva parasse, em vez da prevista deambulação no local à descoberta de algo que, de algum modo, pudesse fazer sentido para despoletar a invenção.

À terceira vez, no limite de todos os prazos para poder ainda fazer algo novo, pensei que não havia alternativa e tinha que lidar com a coisa assim mesmo. Portanto, enfrentei a chuva.

E, enquanto por ali andava, a fotografar debaixo do guarda-chuva estropiado que fugia com o vento, de máquina salpicada e roupa, cabelos e rosto cada vez mais molhados, nesse dia então particularmente sombrio que turvava o espaço todo e o edifício de paredes a escorrer, subitamente foi como se nos charcos de água do chão vibrasse um reflexo de algo que, lá em cima do telhado, não estava de facto, não existia, mas poderia estar, “se”...

Esse “se” foi a centelha para que o projeto artístico, ali rapidamente batizado, existisse. Num momento, *Tears in the rain* parecia ainda ecoar na voz de Roy Batty¹ e, no instante seguinte, já os meus passos seguiam o exemplo de Don, com ele *singing* e sobretudo *dancing in the rain*².

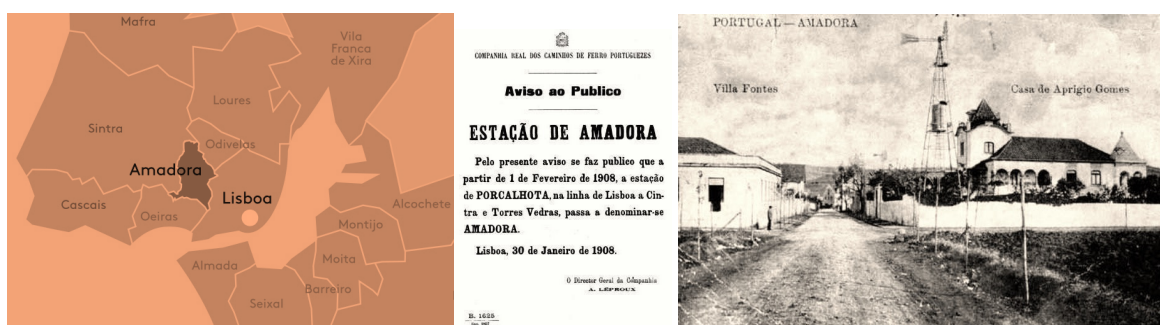
“Lido com ela”, sem dúvida, ocorreu-me então.

1.

Um centro na periferia: a casa e a Porcalhota

O convite para expor na Casa Aprígio Gomes, feito pelo vereador da Cultura da Câmara Municipal da Amadora, fora aceite sem hesitar.

Por um lado, o meu respeito pela Amadora como edilidade e território vem de uma certa condição pós militante e, sobretudo, do fascínio pela assimetria dos bairros periféricos e subúrbios, tecido de contrastes com histórias locais próprias arrastados pela “evolução” das políticas de habitação do liberalismo e pelos surtos de emigração para realidades atuais bem complicadas. Há, ainda, elos pessoais à cidade que advém sobretudo de relações de trabalho³.



Figuras 1, 2 e 3 – Amadora, Porcalhota e Casa Aprígio Gomes

Na fronteira de Lisboa a caminho de Sintra, a **Amadora** é um concelho com menos de 24 quilómetros quadrados, mas que, nessa área, concentra acima de 170 mil habitantes⁴ de etnias diferentes, com grande percentagem de origem africana: a cidade mais densamente povoada de Portugal.

O perfil de origem histórica, marcado pelo cruzamento das vias romana e medieval, toma feição no contraste entre o rural e a aristocracia descentralizada em solares rodeados por quintas, feição essa, entretanto descaracterizada pela industrialização, pela travessia dos caminhos de ferro e pelo crescimento populacional.

De facto, a linha de Sintra com destino ao destino romântico oitocentista passa na Amadora desde 1887 e, já no início do século XX, a antiga toponímia do local patente

na própria estação dos caminhos de ferro é repensada. A população residente prefere substituir a designação da vila que está a ficar conhecida pelo nome da estação, **Porcalhota**, com carga pejorativa desadequada. Além da conotação “ambiental” desse nome, também está na sua origem uma tradição oral que remonta ao século XIV, em rigor e deturpações: na zona teria existido uma propriedade de um homem pouco patriota, Vasco Porcalho, Comendador-Mor da Ordem de Avis, fugido para Cáceres depois da crise de 1383-85 e da derrota dos castelhanos na Batalha de Aljubarrota, fazendo o seu desaparecimento incerto de traidor à Pátria pesar sobre as ricas herdeiras, a sua esposa e a filha, sob epíteto popular discriminatório em termos políticos, sociais e de género.

Certo é que a quinta enorme abrange zonas diferentes originando várias freguesias, não só a homónima, mas também as da Venteira, Mina, Venda Nova, Falagueira, etc.

Em 1802 já existe um local chamado Casal da Amadora e, quando a estação ferroviária é criada, toma o nome da freguesia mais populosa, Porcalhota, mas a pedido da população ao Rei D. Carlos rebatiza-se a estação em 1907 para Amadora, conferindo nome novo a toda a zona da vila que, entretanto, cresce.

Está então há pouco construída a **Casa Aprígio Gomes**, mandada erigir em 1903 por José Aprígio Gomes, negociante lisboeta que ali vai residir a umas centenas de metros da estação, em frente do campo de aviação existente já na 1ª República (hoje desaparecido e substituído pelo Regimento de Comandos-Academia Militar).

A casa é uma charmosa moradia de estilo eclético, então murada, desenhada pelo arquiteto Guilherme Eduardo Gomes, também responsável pelo edifício dos Recreios Desportivos da Amadora e pelo *Chalet* Desidéria, numa linguagem algo próxima do chamado “português-suave” de Raul Lino, que ali perto projetara anos antes a Casa Roque Gameiro. Aliás, essa zona a sul da estação de comboios tem, em inícios do século XX, alguns desses *chalets* feitos para famílias abastadas, que hoje pouco sobrevivem no tecido urbanístico muito alterado.

A Casa Aprígio Gomes sofre consequências disso e já a conheço muito mais tarde, inserida no limite de uma zona densa da cidade marcada por fortes assimetrias.

Quando a casa alberga a **Galeria Municipal Artur Bual**, assim designada em homenagem ao pintor falecido, é ainda uma moradia charmosa, mas um pouco

decadente que, depois de adquirida pela edilidade, fora Centro de Ciência Viva e só depois, sem grandes trabalhos de adaptação, galeria de arte.

Basicamente, a galeria consta de uma zona de exposições que se desdobra por dois pisos, um mais nobre, com uma sala ampla que resulta do desaparecimento de paredes dos quartos da habitação, cheio de janelas para o exterior e luz diurna direta, por cima de um piso de loja menos amplo, em meia cave, de janelas/fendas altas no interior (no exterior quase ao nível do chão) e espaço marcado por paredes de vidro e alumínio de gabinetes já em desuso. Um terceiro piso superior está dedicado a espaços não públicos.

Conhecendo eu a casa de exposições anteriores, percebo que basta escolher um grupo coerente de pinturas já expostas, com uma ou duas novas, para responder ao convite e ocupar a sala ampla e luminosa do 1º piso, adequada ao meu trabalho recente. A seleção de obras para esse efeito é quase imediata, havendo apenas que terminar obras em curso no estúdio e solicitar à galeria com que trabalho a disponibilização das restantes, para decidir depois a montagem.

A sala inferior parece então complicada demais e, se bem que o acesso mais próximo da rua e o seu lado um pouco críptico não deixem de ser um desafio, penso prescindir dela.

Mas, de facto, acaba por não ser assim e, quase sem dar por isso, vou acarinhando a hipótese de um novo projeto.

2. Amadora: em cores e em cinzas

Sensível ao local, a questões **políticas e sociais** inerentes aos subúrbios e inclusive à discriminação pejorativa latente, quero, portanto, fazer algo mais, ainda sem saber bem o quê.

O próprio nome da cidade, Porcalhota a assombrar Amadora, é instigante.

Por um lado, há o desafio de uma cidade desenvolvida sobre encruzilhadas: as vias romana e medieval, a linha de Sintra e as vias rápidas suburbanas; há o **passado**

bucólico e romântico, a paisagem **rural** e os solares, a sua mutação com a travessia do Aqueduto das Águas Livres que abastece Lisboa desde o século XVIII. Monumento imponente na capital, o aqueduto tem ainda hoje 14 Km visíveis, dos quais 8 atravessam o concelho da Amadora. As implicações ambientais associadas à **rede de água**, de que o Chafariz da Porcalhota também faz parte, surgem então como eixo tentador, pois em muitos trabalhos meus a água é recorrente e constitui, sem dúvida, um eixo importante da nossa relação com um mundo sustentável.

Na pesquisa do **património cultural** emerge, ainda, o Palácio da Porcalhota, renomeado Casa do Infantado, hoje meio arruinado e parcialmente usado por um externato; a partir dele, ocorre-me centrar ali uma intriga quase criminal sob a forma de papéis impressos e desenhados, com *layouts* de páginas *web* e fotos, remetendo para uma certa discriminação de género patente na polémica designação antiga – seriam os *Porcalhota_files*.

Mas, por outro lado, há a força da cidade contemporânea, com o **comboio** e a **industrialização** ainda visível em unidades históricas arruinadas dos tempos das lutas dos movimentos operários antes e depois da Revolução de 1974 (uma delas, aliás, a Sorefame, fabricara carruagens de comboio, precisamente). E sobressai também a **dimensão traumática** mais recente do presente complexo e desnivelado que podemos perceber em filmes de Pedro Costa, filmados ali, na Cova da Moura, no Bairro das Fontainhas ou no 6 de Maio⁵.

Na Amadora de hoje, os contrastes incluem ainda uma casual **arquitetura** modernista, casarios populares, bairros recentes e parques ajardinados pelo esforço da edilidade em criar melhores condições ambientais, hipóteses para mim de um projeto artístico contemporâneo mais ambíguo na linha de paisagens da cidade sem palavras. E há a **população** humanamente diversa e uma juventude cheia de energia e diversidade, dignas da dedicação de um projeto para a ocasião, nem que como retrato, nomeado ou anónimo.

Amadora é, afinal, também, um adjetivo feminino de quem **ama**, mesmo que sem pretensões de correspondência, pois há certamente ali algo ingrato, resistente.

Assim, a Amadora irrompe como **campo de pesquisa multifacetado**, passível de tomar um corpo inicial de referências numa fase prévia de pesquisa por recolha de

imagens e ficheiros diversos varridos on-line, o que se traduz numas centenas de arquivos guardados e fotos de tempos diferentes da cidade, remotas e recentes. O achado de postais antigos num alfarrabista traz a ideia do formato postal para reconstituir imagens pictóricas a partir de fotografias – por hipótese, pinturas sobre cartão, em grande quantidade, a colocar na sala inferior da galeria, a tal sala que, num primeiro momento, não me atrai.

Visito então de novo a casa para aferir da viabilidade ali. Sugiro adaptações mínimas da sala mais difícil para melhorar a sua qualidade e diferenciação face à sala de cima, quase como uma sala de estúdio, mediante duas ações simples, sem consequências permanentes, que são aceites: tapar de modo provisório as pequenas janelas altas e estreitas já disfuncionais para ventilação e iluminação, que quebram o espaço expositivo das paredes; e pintar duas dessas paredes de um cinza neutro, de modo a conferir maior unidade com a parede de vidro.

Torna-se certo então certo que ocuparei as duas salas: em cima, telas; em baixo, ainda não sei, embora já se configure vagamente a hipótese de, ali, criar um projeto específico que afirme um discurso diferente, como que um negativo do que a sala superior pede.

Numa, a luz e a cor, a alegria da vida, o diálogo com o exterior; noutra, interioridade e alguma morbidez, melancolia, *memento mori*.

Será **uma espécie de díptico**, portanto - **cor e cinzas**.

A pesquisa prossegue ainda no plano previsto, ou seja, depois de um primeiro momento on-line, penso fotografar locais identificados como fulcrais e fazer leituras no arquivo municipal. Só então, imagino, virá uma hipótese concreta para trabalhar em estúdio, ou seja, na fase da pesquisa em processo operativo (prevendo esboços para não usar, experiências e erros que alicercem, finalmente, o caminho certo)

Mas, ainda antes de ir fotografar diretamente locais, faço nova pesquisa on-line.

E, de repente, uma reportagem televisiva sensacionalista que eu já antes descartara de relance fixa a minha atenção, desta vez demoradamente.



Figuras 4 e 5 – Notícia sobre o incêndio do Cine Teatro Lido, Amadora, 2009.

É um enorme incêndio ocorrido há mais de 10 anos num grande cinema da Amadora. Pelas imagens, informações e comentários de pessoas em vídeos disponíveis, interesse-me fortemente pelo edifício, cujo nome logo se grava como chave incontornável do projeto: Lido.

3. O Lido

O cinema Lido da Amadora torna-se, assim, o foco central.

Para uma visitante crónica de Veneza por algumas vezes hospedada no Lido de Veneza, só o nome em si deste Lido já possui *glamour* e, ao mesmo tempo, aura decadente e até *kitsch* mais que motivantes. E, quando vejo imagens do edifício, a qualidade arquitectónica modernista é novo elo de atração. Ainda por cima, o facto da escola de cinema e teatro mais prestigiada de Portugal ser ali perto desse Cine Teatro desaparecido é nova coincidência de peso. Como é possível, pergunto-me?

Pesquisei mais, imaginando que, depois do incêndio, o edifício tenha desaparecido sob novas construções, ficando surpreendida com as descobertas.

As imagens do Cine Teatro Lido da Amadora pouco depois da construção revelam traço depurado sob projeto do Arq.^o Antero Ferreira, com um painel cerâmico de Cecília de Sousa. O edifício é descrito como sala de cinema com mais de 1100 lugares distribuídos por plateia e dois balcões, com palco e grande écran, som estereofónico,

aquecimento e ventilação, *foyer* e dois bares. A inauguração em 1962 conta com os filmes *E tudo o Vento Levou* e *A Volta ao Mundo em 80 dias*.

A história do edifício é, por sua vez, quase um paradigma da evolução de certos edifícios culturais em Portugal sob os diferentes ventos que vão soprando.

Nos anos 60 e 70 é sala de cinema com sucesso. Em 1967, após umas inundações desastrosas nacionais, ali estreia em dezembro o filme *A Cruz de Ferro*, de Jorge Brum de Canto, para beneficência dos estragos provocados.



Figuras 6, 7 e 8 – O Cine Teatro Lido na zona limítrofe ainda pouco povoada, na década de 70 e com um bairro de lata anexo.

Nos anos 70, com a diversificação dos públicos e a Revolução de 1974, o edifício é alvo de obras parciais para criar uma segunda sala de cinema com mais de 300 lugares, o *Cine-estúdio*, e para alojar um centro comercial. Nos anos 80 há nova remodelação para fazer a plateia funcionar como discoteca para mais de 2 mil pessoas à noite e tardes de fim-de-semana. Nos anos 90 o cinema é encerrado. Em 1995 é ocupado pela igreja Maná e em 1996 encerrado o centro comercial.

O incêndio de fevereiro de 2009 sucede quando, na profunda crise económica no país, o edifício está à venda pois o património imobiliário é fonte de receita segura, de preferência se sem condicionamentos culturais.

Dez anos depois, em 2019, afinal o edifício continua lá, uma ferida a céu aberto.

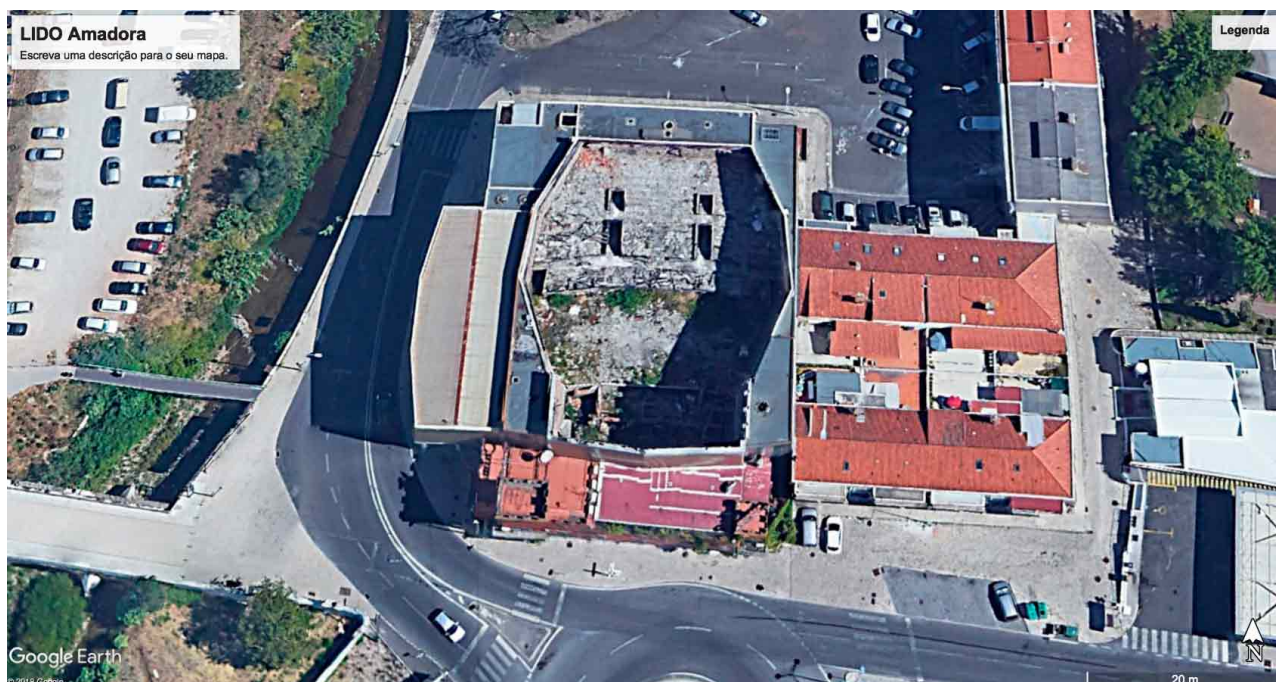


Figura 9 – Vista aérea do Cine Teatro Lido da Amadora no *Google Earth* em dezembro de 2019

4. Lido com ela

Portanto, ali estou, no Lido da Amadora, no momento em que este texto começa lá atrás, numa terceira surtida ao local para ver *in loco* o que houver e fotografar.

Quando a chuva desaba de novo e decido não fugir, é precisamente a água a precipitar-se lá do alto, nesse ambiente sombrio, que me traz a chave do projeto. Confronto-me com a dignidade estrutural do edifício, de forma exterior quase intacta, não se percebendo a sala de cinema em escombros no interior mas adivinhando-se restos de átrios ou compartimentos menores ainda com tecto. É uma ruína fechada entre portas e janelas com tapumes, paredes de cores esmaecidas em cinzas e bolor, não tão degradada como poderia imaginar-se. O painel de azulejos no exterior está impecável e bem nítido, confrontando-se o seu desenho tardo-pop com as bolas do padrão do meu guarda-chuva, os letreiros de bela tipografia de época, as inscrições nas paredes vandalizadas, *tags* e *graffitis*.



Figuras 10, 11, 12 e 13 – Isabel Sabino. 2019. Algumas fotos digitais da série *Lido da Amadora*.

Há uma qualidade pictórica em tudo que torna o edifício meio irreal, uma aparição cheia de sugestões de luz, cor, textura, geometrias, marcas.

Impossível não ler palavras e nomes, deixar acontecer o trabalho automático da visão que aciona a memória, logo despertando evocações novamente pictóricas e, principalmente, cinéfilas.

Nos charcos de água no chão, reflete-se vertiginosamente a imagem no telhado do ciborgue Roy Batty de *Blade Runner*, máquina humanóide supostamente sem emoções que, afinal, se compadece e salva o homem que o persegue. Oiço a voz entrecortada dele a agonizar:

I've seen things, you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I've watched C-beams glitter in the dark near the Tannhauser Gate. All those moments, will be lost in time like tears in rain. Time to die.⁶

Vejo ainda a pomba branca que solta das mãos, voando no céu plúmbeo e parecendo anunciar a necessidade de solução para a melancolia da perda: da perda do conhecimento, da memória e da cultura que se acumulam nas vidas de cada um de nós, nos mundos que criamos e que, inexoravelmente, são substituídos a cada momento. Roy Batty é essa riqueza em perda, desperdiçada, que se materializa naquele Lido, cuja salvação se torna um imperativo. Ou será que tudo deve, simplesmente, passar, sem salvação?

Ainda contra o céu, lá em cima do edifício recorta-se, então, um dos anjos de Wenders⁷, a olhar para mim aqui em baixo, a escutar o que penso, a adivinhar o que faremos todos nós.

“Realidade kruel 2019”, leio naquele graffiti existente no topo da fachada, pensando que o mundo de hoje talvez seja um outro mundo de engenheiros, os que Tati suspeitou que engelhariam o mundo, incompatível consigo⁸.

E uma almofada suja no canto de uns degraus, deixada por alguém de passagem, evoca logo o corpo caligrafado em *The Pillow Book*⁹, fazendo um só com o meu próprio corpo e os de todas as pessoas que ali passaram e passam, fundidos no edifício, por sua vez corpo cheio de marcas, ecos e presenças.

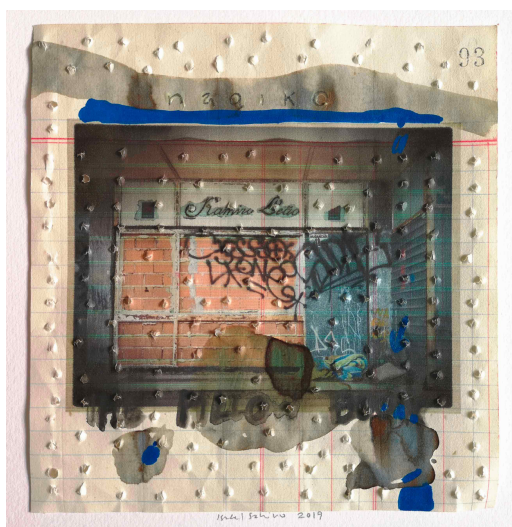
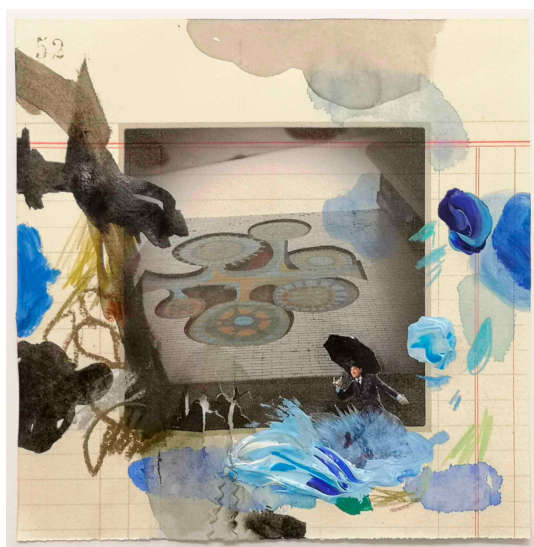
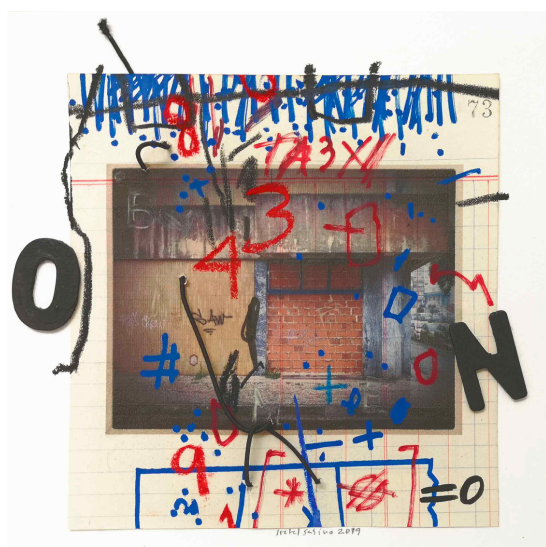
Tantas palavras pelas paredes adiante. *Hale*, está escrito. Como Hale Barry, na pele de Jinx¹⁰, a primeira Bond Girl negra, certamente com muitos fãs na Amadora. E há personagens por todo o lado, como que saídas de fantasmas de filmes que ali passaram ou que nunca passaram, mas que posso ver desfilarem como os beijos finais de *Cinema Paraíso*: Charlot¹¹, em *Tempos Modernos*, Indiana Jones¹² vindo de uma arca perdida, Arthur¹³ a dançar escadaria abaixo, Dorothy e o trio formado pelo Espantalho, o Leão e o Homem de Lata com a Bruxa do Oeste e Glinda¹⁴ numa estrada amarela que Elton canta mais tarde.

Como abóboras que se transformam em carruagens, as paredes mortas ganham vida sob figurinhas mínimas a esvoaçar em redor¹⁵, e há suspiros, vozes maviosas que

cantam “this one’s from the heart”¹⁶, ecos prosaicos do “Evaristo tens cá disto?”¹⁷ do *Pátio das Cantigas* e gargalhadas, muitas gargalhadas e alguns gritos.

A magia acontece também no escuro de um buraco num tapume, através do brilho da água em queda, quando um raio de luz fria materializa a Fada Azul¹⁸ que dá vida a Pinóquio, a mesma fada que o castiga com um nariz que cresce quando mente.

E, então, também eu jogo ali um jogo da mentira, convictamente, mas em vez do nariz crescem os pés e, com eles calçados em imaginários sapatos de rubis, ensaio passos de dança, dançando à chuva sobre os charcos de água, no Lido lidando com aquela irrealdade invocada pelo *genius loci*.



Figuras 14, 15, 16 e 17 – Algumas obras da série *Lido com personagens*, 2019 (#15, #7, #17, #20). Técnica mista s/ papel. 16x16 cm.

A partir daí, o processo flui em simultâneo com o trabalho em estúdio da série de papéis para a sala de baixo da galeria, e na escrita paralela. Das muitas fotos de câmara e do telemóvel, escolho umas duas dezenas e realizo algum trabalho de edição, manipulando principalmente a cor e associando um efeito de polaroide para conferir às imagens maior espessura plástica. Experimento imprimir algumas em papéis variados e acabo por optar por um papel não fotográfico: folhas retiradas de um antigo livro de contabilidade, com linhas e colunas para o “deve” e “haver”, de tom neutralizado que me parece adequar-se às imagens do local.

Afinal, o “progresso” que dita o declínio de locais como aquele rege-se por números, não?

Cada foto dá, assim, origem a perto de 30 colagens ou assemblagens pois, não contente com a simples impressão das imagens fotográficas, trabalho-as ainda, agora com meios físicos: por adição de desenho, tinta, colagem, costura, aponho elementos iconográficos associados aos filmes que vou recordando através do novo confronto com o local em cada imagem que fiz, mas uso também meios que revivem alguma destruição patente no edifício: corte, rasgão, perfuração, desgaste, incineração, infiltração, imersão. O seu carácter requer pequenas molduras/caixas, com alguma profundidade.

Em papéis de médio formato, ensaio mais 4 experiências, agora com processo de transferência química das imagens impressas, também depois alvo de intervenções diretas de sentido construtivo e destrutivo.

Enquanto isso, evolui gradualmente a escrita de um texto curto que vai condensando o que penso para a exposição, e que na sua versão final é assim¹⁹:

Uma parte já foi vista, outra ainda não. Na série aqui fechada, em pedaços de coleções recentes e peças novas ainda sem rumo certo, podem ler-se histórias na terra e uma única história. Longe ou aqui no fim da rua.

Por exemplo, há ecos de adolescentes mergulhos submarinos na suspeita de atlântidas. E há uma mudança de século em ilha poupada por extensas inundações depois de chuvas diluvianas das quais, com a subida das águas do mar distante, morre muita gente inocente. Inquietação vinda de antes de telas e piaçabas, precoce e intrometida, não se imiscui só em desabafos sobre o mundo em revolução permanente, muros repintados, a paisagem em perda ou cidades a

afundarem-se perto de nós, numa beleza melancólica e convulsiva. Se a realidade faz inventar réplicas reluzentes, salvados e peluches noutra planeta risonho, não é apenas por causa de árvores, animais, queimadas, buracos no céu, negros ou com estilhaços de estrelas caídas, cascatas que ascendem na terra de pernas para o ar. É, sobretudo, por **ela** perante a sombra que alastra, tornando ainda mais preciosa a luz, a vida, o destino irregular das sementes e, em tudo, a *beleza (...) que também passa sozinha*.

Uma cena banal, que passa num filme ou na realidade, pode ser por isso como um jogo de apostas (do tipo sim ou não?): um cai e outro levanta-se banhando-se em águas que fluem, sob o atento olhar de beija-flores, fadas minúsculas ali em cima, anjos mínimos - episódio no limite do real e do onírico, matéria profunda que transcende imagens e faz pintura. Se tudo acaba pó e cinzas, há pigmentos antes das trevas e, também por isso, um brilho ainda, fugaz. Decorativo? Tanto como um grão de areia no lido, tanto como o lido no litoral: como numa moldura, um ponto estabelece um *tête-a-tête* com o fora e o dentro.

No entanto, este filme não passa no cinema. E nada disto é filmável, nem sequer pelo anjo de N.-D. Os que andam aí empoleirados em catedrais, ninhos de cegonhas, postes de alta tensão ou outras torres por dentro das moléculas do gelo fundente, esses não filmam, não fotografam, nem figuram papagaios das consciências. Vêem tudo ou quase tudo, ouvem, sabem tudo o que, no seu próprio *instagram*, contam a Deus Pai, enquanto este dorme a sesta ou fuma um charuto por ter decidido que já chega: saibam que estão por conta própria.

Eles, os anjos, comentas? Digo: também.

Portanto esses (sem sexo na tradição ou sexuados porque sim) ecoam como aves em trinados, melodias e desarmonias, sussurrando aos ouvidos ou desafinando aos berros o que mal conseguimos ouvir: dentro da cabeça ou do coração, onde se escutam mesmo os avisos sérios.

O anjo que me cabe é uma ela, acho. Tem mau feitio. Só canta quando há silêncio, *sotto voce* e, para mal dos meus pecados, dá fífias e percebe-se mal o que diz. E quando ela passa nem sempre o mundo sorrindo se enche de graça, lamento.

Hoje, vai a *solo*. O que aponta entranha-se nos olhos da alma, por aqui, no fulgor das redondezas, no Lido e no não lido.

5. E o real?

Pois, essa é sempre a questão.

No final de um processo criativo, as obras finais são coisa real, o que está e o que fica de facto. Mas nem sempre é isso que conta mais na invenção, do lado do artista. A questão da realidade em arte, a que se invoca ou representa ou a que resulta da

interação possível tem sido, de resto, tema de reflexão e questionamento sempre presente²⁰, bem como para muitos outros artistas e estudiosos.

Neste caso, para o público na Casa Aprígio Gomes, as obras e a sua instalação fecham ali um “objecto”, um díptico com duas exposições complementares, como pretendido. Na galeria, a sala de baixo junto da entrada, menos ampla e um pouco na penumbra acentuada por paredes em cinza, recebe os visitantes com as novas obras feitas expressamente para ali e que são: os 22 pequenos formatos da série *Lido com personagens*, em papel emoldurado, criam uma miríade de pontos de luz; o grupo *Realidade Kruel*; e um único trabalho anterior, um desenho de 2015 de grande escala, *L'invitation au voyage III*²¹, eleito para acentuar o discurso mais crítico da toada melancólica. Há ainda um monitor com um vídeo em *loop* que conta a história do Cine Teatro Lido da Amadora e inclui imagens do processo criativo.



Figura 18 – Isabel Sabino. 2019. *Realidade Kruel 3. Um anjo*. Técnica mista s/ papel. 50x65 cm.

Constato no fim que muitos habitantes da Amadora identificam o referente principal, o edifício do Lido, mas nem todos, apesar das imagens me parecerem evidentes; suspeito que a maioria preste mais atenção aos sinais reconhecíveis de filmes e ao jogo de adivinhação possível a partir deles. Não parece interessar a ninguém haver um cinema em ruínas ali perto, e questiono-me se essa parte do projeto falha. Mas também sei que a função política em pintura não se mede pela eficácia imediata: não tem que ser óbvia, pode ser discreta e criar raízes devagar²².

No entanto, parece haver ali algo real naquela sala, mesmo que em presença diferida, algo que suscita depois incursões no imaginário. A haver leitura expressiva, talvez **comece no real**.

Quanto à sala de cima, luminosa e colorida, as diversas pinturas de paisagem, quase todas de médio e grande formato, estabelecem o diálogo pretendido com o exterior que entra pelas janelas e a abrem novas janelas em cada pintura. A sua dimensão solar e a escala parecem permitir ao público mais espaço contemplativo, sugestivo e poético, de *rêverie* ou evasão, e não é certamente por acaso que essa a sala é escolhida para ali decorrer um recital de uma escola de música da zona, usando como fundo a tela mais recente. Talvez seja um espaço marcadamente irreal, mas onde a realidade se espelha e pode ser achada, sob um que desafio começa na sedução desse **clima irreal**.

Em parte, isso deve-se à natureza das obras em cada sala, ao espaço criado, no qual conta muito a diferenciação cromática. Muito, aliás, já foi dito sobre essa dicotomia possível, entre a **cor** e o **cinzento**.

Do lado deprimentemente materialista do cinzento já fala Derek Jarman, cineasta, achando que o cinzento se relaciona com o dinheiro, com os pequenos homenzinhos que o manipulam e o seu estado de espírito. E, muito antes, já Kandinsky²³ afirma que, se as cores se associam ao movimento, o cinzento remete para a imobilidade.

O cinzento é imóvel e insonoro. (...). O cinzento é a imobilidade sem esperança. À medida que a cor se ensombra, o desespero parece dominá-la. A asfixia torna-se cada vez mais ameaçadora. Basta iluminá-la para que respire e adquira um certo elemento de esperança recôndita. Um cinzento deste tipo resulta da mistura óptica do verde e do vermelho, mistura espiritual de uma passividade satisfeita e de uma actividade ardente e devoradora.²⁴

A estranha tela cinzenta no cavalete do pintor (amador?) visto por David Batchelor na rua sempre à mesma hora não parece mostrar nada real visível, revelando manchas abstractas e sem casas reconhecíveis, ou paredes de tijolo, vedações ou carros, até se perceber que, afinal, representa a cidade sob os nossos pés, o chão, essa interminável paleta texturada de cinzentos.

O cinzento marca aqui o movimento incansável da esperança ao desespero. Neste cinzento há um memorando do que foi e do que poderia ter sido e do que já não poderá ser. O cinzento é a cor da perda e a cor da ação de perder.²⁵ Não é talvez a cor da morte, mas do purgatório; o cinzento é suspenso; não mais branco nem ainda negro; dificilmente vivo, mas ainda não morto; afastando-se lentamente da existência para a extinção.²⁶

Essa ausência ou redução cromática seria, então, simplesmente mais melancólica ou depressiva, ou de facto mais realista? Os *Aparelhos Cinemacromáticos* de Abraham Palatnik já em 1951 são pioneiros no uso da luz artificial em objetos pictóricos, tal como escreve Mário Pedrosa para a 1ª Bienal de S. Paulo, criando uma relação cinemática em que a cor e a luz estão, também, do lado da afirmação da forma na obra em desvio da sua relação com qualquer forma de natureza ou mundo. Mas, numa perspectiva oposta, pode pensar-se que defendem uma realidade própria, a da forma e cor.

Também numa apologia própria do realismo, Gabo e Pevsner preconizam a renúncia à cor na pintura, por ser a “superfície ótica idealizada dos objetos, uma impressão deles exterior e superficial”²⁷, “acidental e (...) sem nada em comum com a mais íntima essência de uma coisa”²⁸.

Certamente, há toda uma ideologia pouco favorável à cor, desde a monocromia a uma certa apologia da não-cor que atravessa cruzamentos do minimalismo com a arte conceptual e contemporânea, o que tem frequentemente como base a ideia de que a cor está demasiadamente ligada ao efémero, logo, a algo enganador, ilusório²⁹.

Muito cinema documental é, também, a preto e branco, o que não resulta apenas da contenção de meios tradicional antes do digital, mas numa espécie de lógica que parece ainda manter-se, que associa uma estética de ausência ou redução da cor a maior potencial de realismo. Nessa linha estética, a cidade noturna marcada pela iluminação artificial e pelo néon seria um dos paradigmas do artificialismo cromático,

com paralelo possível na projeção fílmica na sala escurecida do cinema, cuja luz é, afinal, o veículo de transporte para uma dimensão exterior à realidade.

O que é mais **irreal** então, o que surge a cores, ou a preto e branco e gradações de cinza?

Mas a relação com o real tem ainda outra leitura possível. Do meu lado, enquanto criadora, os momentos altos de que atrás falo não são no confronto com obras terminadas, mas sim, normalmente, no estúdio, em processo. Já tenho comparado isso com um fruto que se saboreia quando se come, mas que, quando termina a degustação, se fica a digerir, deixando apenas, eventualmente, sumo ou restos de polpa nas mãos, peles ou caroços.

A pintura em processo é essa experiência do sabor (com eterno não-saber que, no início de cada projeto, se substitui ao saber³⁰ num terror de iniciante). O mais importante é a parte epifânica desse processo que, naturalmente, não se vive apenas no fazer da experiência do estúdio, mas em diversas ações que fazem parte disso e que despoletam acontecimentos e micro-acontecimentos, numa cadeia como que mágica. Com Galateia para Pigmalião ou Pinóquio para a Fada Azul, o objecto de amor não é a **criação**, mas sim a **criatura**.

No meu caso, a haver objeto de amor assim é a criação e a ilusão utópica que proporciona. Não amo a realidade em si, nem a realidade que cada pintura ou obra constitui, na sua materialidade e objetualidade. Quando termino uma obra, perco interesse e apenas a tomo como objeto de reflexão para poder, de novo, voltar ao processo, reiniciar, procurar de novo a centelha que existe na insustentável **aresta entre o real e o irreal**. As obras finais ficam de facto, mas são um mero vestígio meio arqueológico de tudo o resto que amo.

E, parece evidente, necessito de uma visão que traga algo positivo, um espaço imaginário que não ceda à melancolia, por muito utópico que possa parecer. Para melancolia fundada basta a realidade. Se, na vida de todos os dias, eu talvez seja um ser humano realista, na criação artística tudo tem que ser possível.

Barthes, de novo, aplicando à arte o que diz sobre a literatura, faz entender que ela, “qualquer que seja a escola em nome da qual se manifeste, é absoluta e categoricamente realista: ela é a realidade, realidade essa que é um luar do real.”³¹

No entanto, também completa depois:

Dizia eu há pouco, a propósito do saber, que a literatura é categoricamente realista, por não desejar senão o real; e direi agora, sem me contradizer, uma vez que emprego aqui a palavra na sua acepção familiar, que é também obstinadamente irrealista, julga sensato o desejo do impossível.³²

A obra de arte tem que ter, para mim, um sopro anímico, algo que faça, afinal, uma apologia da vida, nem que seja através daquilo a que Barthes chama **função utópica**. Para o espectador/leitor, como não há a experiência do processo e as suas amarras à história da obra e da sua criação, talvez se abra um espaço mais livre e com maior poder sugestivo para iluminar ligações entre diferentes realidades pessoais e do mundo e, nesse sentido, talvez a função utópica seja mais acessível nessa condição.

Nota final

No meu caso ainda, aquele dia de chuva é decisivo pois propicia antever o que procurar depois, ainda sem forma. Exemplifica como existe um trabalho do olhar que pode ser, também, altamente criativo, por vezes dispensando até a formulação plástica objetual. Como já antes tenho escrito³³, é como se a pintura estivesse nos olhos que de quem a vê, o que estabelece um paradigma de pintura inteiramente conceptual que não requer qualquer tipo de materialização.

Daí pode resultar que pouco interessa o que está perante os olhos do pintor, pois esses olhos é que farão a maior parte do trabalho. Ou seja, independentemente da realidade, no meu caso eu poderia projetar qualquer coisa que me ocorresse sobre qualquer que ela fosse, a Amadora, a Porcalhota ou o Lido, ou outro local qualquer, dependendo apenas do meu grau de obsessão e autoritarismo pictórico.

E mais: nunca existiria *site-specific* e qualquer *genius loci* seria abafado pela voz mais sonora do autor.

Mas, se é possível admitir que pouco interessava aquele Lido, também é lícito supor que a escolha do local não poderia ser, nunca, aleatória. Aquela escolha, como outra, já parte da suspeição, conhecimento ou mera intuição quiçá, de que ali pode haver algo propício, uma fonte de relacionamento possível, interesse, paixão ou amor suficientes para uma experiência artística. Afinal, é disso que se trata: de uma experiência, um acontecimento com duração: O fruto que se saboreia, doce ou acre.

Naquele dia de chuva, talvez me tenha sucedido uma epifania criativa, pictórica, e tudo poderia ter ficado por ali.

Mas, frágil de cabeça e carne, precisei da continuação dessa degustação, numa outra instância que não fosse irrepetível como a (i)realidade daquela hora.

E, se durante o período da exposição houve nuvens e desabou mais chuva como no dia em que “vi” o Lido, também é certo que fez sol muitas vezes. A vida real tem disso.

E, pouco depois, o mundo fez-se mais irreal do que nunca, quando ficámos fechados em casa desde março até há pouco.

Por enquanto, o Lido continua lá, aberto ao céu, aos personagens de todos os filmes possíveis³⁴, aos nossos fantasmas e anjos, ou talvez, aos andróides que, mais dia menos dia, já sentem emoções.

Até quando?

Notas

- ¹ Personagem Roy Batty (filme *Blade Runner. Perigo Iminente*. Realizador Ridley Scott, 1982).
- ² Don (*Singing in the Rain*. Stanley Donen, 1952).
- ³ A minha ligação pessoal à Amadora tem momentos anteriores a esta exposição. De 1993 a 1995 dirijo as exposições da Amascultura, organização cultural que associa Amadora, Loures, Vila Franca de Xira e Sobral de Monte Agraço, municípios da área metropolitana de Lisboa. E em dois anos lectivos de 2003 e 2004 leciono um módulo no curso de Cinema da ESCT (Escola Superior de Teatro e Cinema) do Instituto Politécnico de Lisboa, instalada precisamente na Amadora depois de sair do edifício do Conservatório Nacional do Bairro Alto de Lisboa em 1998.
- ⁴ Para maior detalhes, consulte-se *Amadora em números*, publicação da Câmara Municipal de Amadora, 2014. Disponível on-line em: https://www.cm-amadora.pt/images/TERRITORIO/INFORMACAO_GEOGRAFICA/PDF/ESTATISTICAS/amadora_em_numeros.pdf [Consult. 21 agosto 2019]
- ⁵ Ver MARTINS, André Salgueiro. *O espaço filmado ou o Bairro das Fontainhas nos filmes de Pedro Costa*. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015. Dissertação de mestrado. Disponível on-line em <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11358> [Consult. 8 Maio 2020]
- ⁶ No filme de Ridley Scott, de 1982, monólogo célebre conhecido como *Tears in Rain* é em grande parte um improviso de Rutger Hauer, o ator que desempenha o replicante Roy Batty, às 1:42' do filme na edição em DVD *Blade Runner. Perigo iminente – Final Cut*. 2007, The Blade Runner Partnership. Warner Brothers. Veja-se também MILLER, Matt. "Rutger Hauer's 'Tears in the Rain' Speech From Blade Runner Is an Iconic, Imprompted Moment in Film History". Em *Esquire*, 24 julho 2019. <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a28496103/rutger-hauers-tears-in-the-rain-blade-runner-roy-batty-death-tribute/>
- E ainda a biografia do ator: HAUER, Rutger; QUINLAN, Patrick: *All those moments : stories of heroes, villains, replicants, and Blade Runners*. New York. Harper Entertainment, 2007.
- ⁷ O anjo Damiel (*As Asas do Desejo*. Wim Wenders, 1987).
- ⁸ Monsieur Hulot (*Playtime*. Jacques Tati, 1967).
- ⁹ Nagiko (*The Pillow Book*. Peter Greenaway, 1996).
- ¹⁰ Jinx (*007 Die Another Day*. Lee Tamahori, 2002).
- ¹¹ Charlot (*Tempos Modernos*. Charlie Chaplin, 1936).
- ¹² Indiana Jones (*Os Salteadores da Arca Perdida*. S. Spielberg, 1981).
- ¹³ Arthur (*Joker*. Todd Phillips, 2019).
- ¹⁴ Dorothy, Espantalho, Leão e Homem de Lata, Bruxa Má do Oeste e Bruxa Glinda (*O Feiticeiro de Oz*. Victor Fleming, 1939).
- ¹⁵ Fauna, Flora e Primavera (*A Bela Adormecida*. Prod. Walt Disney, 1940), ou Sininho (*Peter Pan*. Prod. Walt Disney, 1953).
- ¹⁶ Tom Waits e Crystal Gayle na banda sonora de *One From de Heart* (Francis Ford Coppola, 1981).
- ¹⁷ Narciso e Rufino (*O Pátio das Cantigas*. Francisco Ribeiro, 1942).
- ¹⁸ Fada Azul (*Pinocchio*. Prod. Walt Disney, 1940).
- ¹⁹ SABINO, Isabel. *Lido com ela*. Catálogo da exposição individual de pintura. Textos de Isabel Sabino e Emília Ferreira. Coordenação Ângela Rodrigues. Organização Câmara Municipal da Amadora: Galeria Municipal Artur Bual, Casa Aprígio Gomes. 5 dez19-26 jan20.
- ²⁰ O texto talvez mais sintomático é "Nuvens, de novo: a fluidez do real e a beleza (ou a criação artística, com Retrato de Jennie)". Em CIRILLO, J.; BELO, M.; GRANDO, A. (Org.) *Nuvens no Papel*. Vitória: Editora PROEX-UFES, Brasil, 2019, p. 11-30. ISBN: 978-85-65276-54-2
- ²¹ Desenho de uma série de 4 que já fazia parte de um anterior diálogo meu com filmes, o filme homónimo de Germaine Dulac, de 1927.
- ²² Boris Groys argumenta em diversos ensaios, como por exemplo *In The Flow* (London/New York: Verso Books, 2016) a travessia da vontade política em discursos artísticos, entre a arte, a filosofia, os mass media, a vida quotidiana, as instituições e até a internet, abordando desde fases críticas da história soviética a asserções do modernismo greenberguiano e sem esquecer o ativismo artístico.
- ²³ JARMAN, Derek. *Chroma*. London: Vintage Publishing, 1993.

²⁴ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte* [1910]. Lisboa: Publicações D. Quixote (4ª edição), 1999, p. 87.

²⁵ A tradução é da autora deste texto, sendo a frase original neste caso “the colour of loss and the colour of losing”.

²⁶ BATCHELOR, David. *The Luminous and the Grey*. London: Reaktion Books, 2014, p. 64.

²⁷ GABO, Naum; PEVSNER, Anton [1920]. “The Realistic Manifesto”. Em Batchelor, David (Ed.). *Colour*. Cambridge/London: Whitechapel and The MIT Press, 2008, p. 77. Tradução da autora.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ O tema é tratado em BATCHELOR, David. *Chromophobia*. London: Reaktion Books, 2000.

³⁰ BARTHES, Roland. *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 22.

³¹ Barthes, *op. cit.*, p. 19.

³² *Idem*, p. 23.

³³ Ideias já expostas por mim em: *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Coleção BA nº 2, 2000; e “A pintura depois da pintura: desenvolvimentos”. Em MANZANARES, María Luísa Sobrino e FARIÑA, Almudena Fernández (Edit.), *Arte + pintura*. Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega, 2015, p. 32-45.

³⁴ Alguns personagens e imagens de filmes ainda por referir em obras de “Lido com ela”: Ilda e Júlio (*Verdes Anos*. Paulo Rocha, 1963); Carlitos e Teresinha ((*Aniki-Bobó*. Manuel de Oliveira, 1942); Rose (*Niagara*. Henry Hathaway, 1953); Cissie (*Drowning by Numbers*. Peter Greenaway, 1988); John Reed (*Reds*. Warren Beaty, 1981); Phillippe Petit (*Man on Wire*. James Marsh, 2008); Christian (*O Quadrado*. Ruben Östlund, 2017); Adele (*Anything but Here*. Wayne Wang, 1999); David (*AI Artificial Intelligence*. S. Spielberg, 2001); Russell Bufalino (*The Irishman*. M. Scorsese, 2019); Isabel e Diogo (*Rapariga no verão*. Vítor Gonçalves, 1986); cartazes dos filmes: *Niagara*. Henry Hathaway, 1953; *Key Largo*. John Huston, 1948; *The Mirror*. A. Tarkosvky, 1975; *E Tudo o Vento Levou*. Victor Fleming, 1939; *Volta ao Mundo em 80 Dias*. Michael Anderson e John Farrow, 1956.